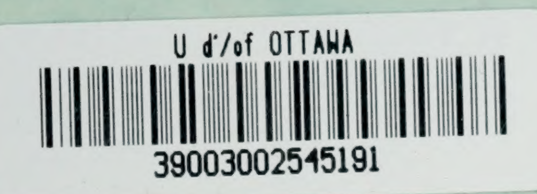
H. Guyot

GUSTAVE FLAUBERT



H. GUYOT

# Gustave Flaubert

## Du Rôle que l'intelligence a joué dans sa Vie et dans son Œuvre

« Flaubert, un poète qui a le sang-froid de voir juste. »

EMILE ZOLA

**PRIX : 1 FRANC**

*EXTRAIT DE « LA SOCIÉTÉ NOUVELLE »*

PARIS
—
MARCEL RIVIÈRE
éditeur
31, Rue Jacob




MONS
(BELGIQUE)
Imprimerie Générale
Rue Chisaire

1910

## DU MÊME AUTEUR :

**La Monadologie** de Leibniz. Edition classique publiée d'après le texte de Gerhardt, avec introduction sommaire et notes. — I vol. in-16 (Paris, Poussielgue ; 1904) . . fr. 0.60

**L'Infinité divine depuis Philon le Juif jusqu'à Plotin,** avec une introduction sur le même sujet dans la Philosophie grecque avant Philon le Juif. — I vol. in-8° (Paris, Alcan ; 1906). . . . . . . . . . . fr. 5 »

**Les réminiscences de Philon le Juif chez Plotin.** Etude critique. — I vol. in-8° (Paris, Alcan ; 1906). Epuisé.

**Les Ecoles françaises à l'étranger.** Rapport présenté au 2me Congrès international d'Arlon pour l'extension et la culture de la langue française (1907). Epuisé.

**L'Apologétique de Brunetière.** — I vol. in-12 (Paris, Nourry ; 1909). . . . . . . . . . . fr. 1.25

# GUSTAVE FLAUBERT

## Du Rôle que l'intelligence a joué dans sa Vie et dans son Œuvre

par

**H. GUYOT**

Docteur ès-lettres

Directeur de l'Ecole française de Bruxelles

> « Flaubert, un poète qui a le sang-froid
> de voir juste. »
>
> EMILE ZOLA.

---

**PRIX : 1 FRANC**

*EXTRAIT DE « LA SOCIÉTÉ NOUVELLE »*

PARIS
—
MARCEL RIVIÈRE
éditeur
31, Rue Jacob




MONS
(BELGIQUE)
Imprimerie Générale
Rue Chisaire

1910

# Gustave Flaubert

## DU ROLE QUE L'INTELLIGENCE A JOUÉ DANS SA VIE ET DANS SON ŒUVRE (1)

On fait encore de Flaubert tantôt un romantique et un naturaliste qui se seraient succédé régulièrement trois ou quatre fois, tantôt un naturaliste qui aurait succédé une fois pour toutes à un romantique (2). Ces façons de voir sont trop extérieures et elles ont l'inconvénient de morceler la vie et l'œuvre de l'écrivain. En réalité l'œuvre de Flaubert présente le spectacle d'une imagination puissante et d'une sensibilité très vive que l'intelligence et la réflexion n'ont cessé de combattre jusqu'à ce que celles-ci aient complètement maîtrisé celles-là. « Flaubert, écrivait Zola, un poète qui a le sang-froid de voir juste » (3). Rien n'est plus vrai. Malgré un temparément très peu scientifique, Flaubert a voulu porter et il a réussi partiellement à porter en littérature la mentalité et les méthodes des savants. On comprend ainsi les qualités et les défauts de son œuvre. Les différentes parties en sont toutes précises, polies et magnifiques, mais de plus en plus froides et,

(1) Les pages qui suivent ont fait le fond et l'unité des cinq conférences que l'auteur a données à l'Université Nouvelle de Bruxelles en février et mars 1910. Il s'y ajoutait naturellement d'autres considérations ou détails qui eussent été ici superflus ou insuffisamment neufs.

(2) La première thèse est celle de M. Faguet : « Flaubert ». Encore est-il que l'éminent critique y apporte une restriction notable en étudiant dans un des derniers chapitres ce qui reste du romantique dans le naturaliste. La seconde thèse est plutôt celle de M. Descharmes : « Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857 ». — Nous nous rapprochons certainement plus de M. G. Lanson qui écrit avec beaucoup de pénétration : « En réalité, il n'y a pas de contradiction entre les deux parties de l'œuvre de Flaubert. Il a tout simplement « appliqué à l'antiquité les procédés du roman moderne » et « La Tentation » ou « Salammbô » ne sont pas construits autrement que « Madame Bovary » ou « Le Cœur simple. » (« Histoire de la Littérature française », p. 1058 ; Paris, 1908.)

(3) « Les Romanciers naturalistes », p. 137.

disons le mot, ennuyeuses à mesure surtout qu'on avance vers la fin, c'est-à-dire à mesure que l'intelligence et la réflexion y jouent un rôle plus grand et quasi exclusif. Il faut excepter *La Tentation de Saint-Antoine* et deux des *Trois Contes ;* nous verrons pourquoi. Le point de vue auquel nous nous plaçons a aussi l'avantage de confirmer ou de rectifier bon nombre d'opinions particulières sur les ouvrages de Flaubert et les parties de ces ouvrages. Il permet de voir clairement une foule de qualités ou de défauts particuliers qu'on sent en lisant l'écrivain, mais que la puissance et la beauté générales de l'œuvre ou des opinions régnantes empêchent de confesser avec franchise. L'on pense communément, par exemple, que Charles et Emma sont les personnages les mieux réussis de *Madame Bovary,* que les épisodes de ce livre en sont le complément et la richesse nécessaires, que *Salammbô* est, à l'encontre de *Madame Bovary,* une œuvre romantique, que *L'Education sentimentale,* fruit d'un labeur et d'un métier prodigieux, ne mérite pas l'oubli où elle est tombée, etc., etc. (1). Charles et Emma Bovary étaient peut-être des personnages très difficiles à réussir, mais ils sont, le premier surtout, trop insignifiants pour assurer tout le temps l'intérêt du livre. Aussi les épisodes qu'on vante ont-ils été appelés, en quelque sorte, par l'insignifiance du sujet et des personnages principaux. Ils sont beaux, mais tous sont trop longs et beaucoup n'étaient pas nécessaires. *L'Education sentimentale,* malgré le labeur dont elle témoigne, reste confuse et ennuyeuse. Elle rejoindra de plus en plus ces œuvres compactes et quelquefois pleines de mérites que l'histoire littéraire cite mais qu'on ne lit plus guère.

La science, en effet, et le métier ne sont point le tout de l'art ; ils n'en constituent même pas la partie la plus importante. La vie, le mouvement lui sont plus nécessaires. Or la réflexion est négatrice de la vie et du mouvement. Aussi l'artiste ne doit-il utiliser celle-là qu'avec précaution. Flaubert en a abusé. Son œuvre y a perdu, souvent en beauté, toujours en intérêt.

## I

Notons déjà que Flaubert tenait de ses ancêtres champenois et normands un tempérament plus solide et plus réfléchi que léger.

(1) Voir Flaubert : « Correspondance » ; E. Zola : « Les Romanciers naturalistes » ; G. de Maupassant : Notice mise en tête de G. Flaubert ; « Lettres à G. Sand » (Charpentier) ; E. Faguet et R. Descharmes, ouvrages cités, etc.

« Issu d'un Champenois et d'une Normande, écrit Mme Commanville, Gustave Flaubert offre les signes caractéristiques de ces deux races, dans son tempérament à la fois très expansif et enveloppé de la mélancolie vague des peuples du Nord... » (1) Flaubert dira aussi de lui-même : « Tu veux faire de moi un païen, ô ma muse... Mais j'ai beau m'y exciter par l'imagination et par le parti-pris, j'ai au fond de l'âme le brouillard du Nord que j'ai respiré à ma naissance ; je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec leurs instincts de migrations et leurs dégoûts innés de la vie qui leur faisait quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes » (2). De ce mélange inné de sensibilité et de réflexion, la première enfance témoigne également.

L'enfant adore les histoires. Il y rêve de longues heures, un doigt dans la bouche, « l'air presque bête » (3). Celles qu'il lit l'absorbent au point qu'il se laisse choir (4). Surtout il en projette et il en compose avec une ardeur et un enthousiasme qui sont tout à fait remarquables chez un enfant : « Mon cher ami,... je ferai des romans que j'ai dans la tête qui sont la belle Andalouse, le bal masqué, Cardenio, Dorothée, la Mauresque, le curieux impertinent, le mari prudent (5). Je te prie de me répondre et de me dire si tu veut nous associer pour écrire des histoires, je t'en prie dis-moi-le, parce que ci tu veux bien nous associer je t'enverrai des cahiers que j'ai commencé à écrire et je te prirait de me les renvoyer si tu veux écrire quelque chose dedans... » (6) Voilà pour l'imagination. — Voici pour la réflexion. Ces compositions précoces ne sont pas des fantaisies pures, mais des romans, des pièces de théâtres dépeignant une réalité extérieure ou intérieure (7). De plus les lettres de cette époque, même les toutes premières, attestent une observation et une réflexion très attentives et déjà très pénétrantes : « ...Un amour... fraternel nous unit. Oui moi qui a du sentiment oui je ferais mille lieues pour aller rejoindre le meilleur de mes amis, car rien est si doux que l'amitié oh douce amitié combien a-t-on vu de fait par ce sentiment, sans la liaison comment viverons-nous ? On voit ce sentiment jusque dans les animaux les plus petits, sans l'amitié comment les faibles viveraient-ils com-

(1) « Souvenirs intimes » dans G. Flaubert : « Correspondance », I, IX.
(2) « Correspondance », I, 115.
(3) Madame Commanville : « Souvenirs intimes », II.
(4) Goncourt : « Journal », II, 80.
(5) « Correspondance », I, 2.
(6) Ibid., I, 3. Nous avons respecté l'orthographe. Flaubert a alors 10 ans.
(7) En voir la liste très soigneusement dressée dans R. Descharmes : « Flaubert », pp. IV et suiv.

ment la femme et les enfants subsisteraient-ils ? » (1). — Enfin les propos, les occupations et les amis du Dr Flaubert, père de Gustave, ont certainement accentué chez l'enfant ce penchant à la réflexion. Ici encore Mme Commanville et Flaubert écriront respectivement : « De son père, il avait reçu sa tendance à l'expérimentalisme, cette observation minutieuse des choses qui le faisait passer des temps infinis à se rendre compte du plus petit détail et ce goût de toute connaissance qui le rendait un érudit aussi bien qu'un artiste (2). — Ce sont de bonnes impressions à avoir jeune, elles vieillissent ; ...l'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin ; que de fois avec ma sœur n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés : le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là !... » (3) Il est clair d'autre part qu'un enfant, chez qui le penchant à la réflexion eut été moins développé, eut pu vivre gai et insoucient au milieu d'un amphithéâtre et d'un hôpital.

Au collège — 1832 à 1839 — la réflexion continue d'empiéter sur l'imagination. — Sans doute celle-ci agit encore. L'écolier a, de son « moi », un sentiment excessif : « Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant. Les imbéciles ! eux, rire de moi ! eux, si faibles, si communs, au cerveau si étroit » (4). Les goûts littéraires de l'écolier sont très vifs et vont d'abord aux écrivains les plus lyriques et les plus fantaisistes, Rabelais, Montaigne, Chateaubriand, Byron, V. Hugo, Alf. de Musset. « Je me rappelle avec quelle volupté je dévorais alors les pages de Byron et de Werther ; avec quels transports je lus *Hamlet, Roméo,* et les ouvrages les plus brûlants de notre époque, toutes ces œuvres enfin qui fondent l'âme en délices, ou la brûlent d'enthousiasme » (5). Les lettres d'alors à Ernest Chevalier sont une véritable chronique littéraire. Enfin les mathématiques, trop vides pour une imagination concrète, n'intéressent pas l'élève (6). — Par contre la réalité historique le passionne et il l'écrira un jour presque magnifiquement : « Je percevais l'antique époque des siècles qui ne

(1) « Correspondance », I, 6.
(2) « Souvenirs intimes », X.
(3) Ibid., II, 268.
(4) « Mémoires d'un fou », cité par R. Descharmes : « Flaubert », p, 28.
(5) Ibid., p. 38.
(6) « Correspondance », I, 11 et 28.

sont plus et des races couchées sous l'herbe ; je voyais la bande de pélerins et de guerriers marcher vers le calvaire, s'arrêter dans le désert, mourant de faim, implorant Dieu qu'ils allaient chercher, et, lassée de ses blasphèmes, marcher toujours vers cet horizon sans bornes, puis, lasse, haletante, arriver enfin au but de son voyage, désespérée et vieille, pour embrasser quelques pierres arides, hommage du monde entier » (1). — L'aventure que le collégien éprouvera alors à Trouville est aussi très significative. Il s'éprend passionnément d'une femme mariée. Dix autres « rhétoriciens » eussent fini par avouer leur amour. Le jeune Gustave déjà trop réfléchi refoule le sien, se tait, se contente de quelques propos ou de quelques promenades en présence du mari et part sans avoir fait connaître sa flamme (2). On doit songer ici à *L'Education sentimentale* dont cette histoire de Trouville forme la première intrigue et aux perpétuelles hésitations du personnage principal, Frédéric Moreau. — La réflexion enfin continue d'expliquer le pessimisme général des lettres de cette époque. « Les représentants du peuple ne sont autres qu'un tas immonde de vendus. Leur but c'est l'intérêt, leur penchant la bassesse, leur honneur un orgueil stupide, leur âme un tas de boue. J'en suis venu à regarder le monde comme un spectacle et à en rire. Tache d'arriver à la croyance du plan de l'univers, de la moralité, des devoirs de l'homme, de la vie future et du chou colossal, tâche de croire à l'intégrité des ministres..., au bonheur de la vie..., alors tu pourras te dire croyant et aux trois quarts imbécile » (3). — Une étude des premières œuvres — *Chant de la Mort, Smahr, Mémoires d'un fou* — confirmerait ce que nous avançons. On y trouverait, malgré le ton romantique, autant de raison que d'imagination. Mais nous reviendrons là-dessus un peu plus loin.

Le premier séjour à Paris — 1841 à 1843 — n'offre quasi plus que regrets et pessimisme. — Un premier voyage dans le Midi provoque il est vrai des regrets comme celui-là : « Je suis embêté d'être retourné dans un f... pays où l'on ne voit pas plus de soleil dans l'air que de diamants au derrière des pourceaux. Breu pour la Normandie et pour la belle France !... J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de trente-six toises, pour avoir six mille femmes, des cimeterres pour faire sauter la tête des gens dont la figure me déplaît, des cavales numides, des bassins de marbre » (4). — Plus tard, quand l'étudiant s'ennuiera

(1) « Mémoires d'un fou » dans R. Descharmes : « Flaubert », p. 32.
(2) « Mémoires d'un fou » tout entier et aussi « Correspondance », I, 114.
(3) « Correspondance », I, 12, 16 et 18.
(4) « Lettre » citée par R. Descharmes : « Flaubert », p. 40.

sur les bancs de l'Ecole de droit, ses regrets prendront encore la même forme et le même chemin. « Oh ! si j'avais une tente faite de joncs et de bambous au bord du Gange, comme j'écouterais toute la nuit le bruit du courant dans les roseaux, le roucoulement des oiseaux qui perchent sur des arbres jaunes... Est-ce que jamais je ne marcherai... sur le sable de Syrie, quand l'horizon rouge éblouit, quand la terre s'enlève en spirales ardentes et que les aigles planent dans le ciel en feu ? » (1) — La cause première de ces regrets n'est pourtant que le retour de l'esprit sur les choses. Si le jeune homme regrette ainsi Croisset, la bonne table de famille, la compagnie de son père et de sa sœur, comme il regrette le midi, c'est parce qu'il ne les possède plus et qu'il n'y est plus actuellement (2). — *Novembre* et la première *Education sentimentale* confirment cette manière de voir. *Novembre* est un monologue désolé de l'auteur sur sa propre existence et la première *Education sentimentale,* met en scène deux jeunes gens conduisant leur vie l'un d'une façon sentimentale, l'autre d'une façon réfléchie. Tous deux finissent par être également malheureux. Cette dernière œuvre est donc éminemment sceptique et réfléchie (3).

La période comprise entre les années 1843 et 1880 nous conduit jusqu'à la mort de Flaubert.

De 1843 à 1846, Flaubert habite surtout Croisset. — Un voyage en Italie, un en Bretagne, un troisième en Orient l'arrachent d'abord à la solitude. Mais durant le premier et le second voyage, que de regrets et de réflexions pessimistes de toutes sortes ! (4) D'Italie, Flaubert rapportera aussi l'idée de *La Tentation de Saint-Antoine.* Cette idée était lyrique s'il en fut. Mais l'on sait que la première *Tentation de Saint-Antoine* aboutira à la défaite du lyrisme chez Flaubert et le poussera vers un sujet positif comme *Madame Bovary* (5). — Quant au voyage en Orient, le soleil, l'espace, « les balles » et les costumes étranges éveillent d'abord l'enthousiasme du touriste. Puis les regrets que nous avons déjà notés deux fois reparaissent. Les bords du Nil étaient trop jaunes et trop desséchés pour celui qui venait de quitter les rives verdoyantes de la Seine (6). — Un moraliste se révèle également à côté de l'artiste épris de beaux paysages et de costumes rares. « Mon genre d'observation est surtout moral. Je n'aurais jamais soupçonné ce côté au voyage. Le

(1) « Correspondance », I, 48.
(2) Ibid., I, 38 et suiv.
(3) M. du Camp : « Souvenirs littéraires », I, 219 (édit. in-12.)
(4) Voir la « Correspondance », I, et « Par les Champs et par les Grèves. »
(5) Voir M. du Camp : « Souvenirs littéraires », I, XII, et la « Correspondance. »
(6) « Correspondance », I, 214 et surtout II au début.

côté psychologique, humain, comique y est abondant. On rencontre des balles splendides, des existences gorge-pigeon très chatoyantes à l'œil... Et au fond toujours cette vieille canaillerie immuable et inébranlable. C'est là la base » (1). — La beauté classique lui apparaît pour la première fois et ses charmes réfléchis le conquièrent définitivement. On croirait entendre Renan : « Parmi les morceaux de sculpture, écrit-il, que l'on a trouvés dans l'Acropole, j'ai surtout remarqué... un tronçon de torse. Il ne reste plus que les deux seins depuis la naissance du cou jusqu'au dessus du nombril. L'un des seins est voilé, l'autre est découvert... Il est rond-pomme, plein, abondant, détaché de l'autre et pesant dans la main. Il y a là des maternités fécondes et des douceurs d'amour à faire mourir... Comme on se serait roulé là-dessus en pleurant !... Comme on serait tombé devant à genoux en croisant les mains !... Un peu plus, j'aurais prié » (2). — L'horaire que l'écrivain s'était imposé à Croisset et qui est bien connu doit enfin retenir l'attention. C'était celui d'un bénédictin, d'un homme qui n'espérait ni ne désespérait plus, dont l'Art était devenu la seule consolation et qui savait que le travail seul fait avancer le travail (3).

A partir de 1856, Flaubert habitera plutôt Paris. — On notera encore les fantaisies de l'imagination et les exubérances de l'individu sous la forme des dîners Magny, de ceux des auteurs sifflés, de coquetterie vis-à-vis de l'Académie française, d'un quasi refus de la Légion d'honneur, etc. (4). — Mais le trait dominant est de plus en plus un pessimisme voulu, profond, résultant de la réflexion. « Il faut, si l'on veut vivre, renoncer à avoir une idée nette de quoi que ce soit... La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter » (5). — Nous n'insistons pas. Outre que le détail de ces choses est connu, nous allons les retrouver à propos des premières œuvres et des autres.

## II

Les premières œuvres, c'est-à-dire les écrits antérieurs à *Madame Bovary*, sont nombreuses. On peut en retenir une dizaine qu'on groupera de la façon suivante. Deux articles : *Une leçon d'histoire naturelle, genre Commis* ; *Rabelais*. Trois mystéres : *Le Chant de la Mort* ; *Smahr* ; *La Tentation de Saint-Antoine*

(1) Ibid., II, p. 9.
(2) Ibid., II, p. 45.
(3) Madame Commanville : « Souvenirs intimes », XXI et suiv.
(4) Voir surtout E. Zola : « Les Romanciers naturalistes », Gustave Flaubert.
(5) « Correspondance », III, 85.

(1re rédaction). Trois romans : *Mémoires d'un Fou ; Novembre ; L'Education sentimentale* (dont le titre seul est commun avec le roman qui paraîtra en 1862). Deux récits de voyage : *Par les Champs et par les Grèves ; A bord de la Cange.*

*Une leçon d'histoire naturelle : genre Commis* (1837) est le premier écrit que l'auteur ait fait paraître (1). Il y ridiculise l'employé de bureau, le « gratte-papier », d'une façon toute jnvénile mais très nettement réaliste. Du reste, l'artifice même par lequel l'employé est comparé à une sorte de bipède impliquait déjà une observation assez positive des faits. — La conclusion surtout nous intéresse dans l'article intitulé *Rabelais* (1839). Les sciences y sont dénoncées comme impuissantes à satisfaire l'esprit et le cœur humains : « Tant que vous n'aurez pas comblé cet éternel gouffre béant que l'homme a en lui, je me moque de vos efforts, et je ris à mon aise de vos misérables sciences qui ne valent pas un brin d'herbe. Si le poète voulait cacher ses larmes et se mettre à rire, je vous assure que son livre serait le plus terrible et le plus sublime qu'on ait fait » (2). Et sans doute cette aspiration à la Pascal témoigne d'un idéalisme puissant. Mais le scepticisme, le positivisme de Flaubert viendront précisément, non d'un défaut d'idéalisme, mais d'une critique incessante de l'idéalisme par la raison.

*Le chant de la Mort* (1838) et *Smahr* (1839) sont plus romantiques et font songer à *La Tentation de Saint-Antoine*. Encore est-il que leurs développements et le style présentent une retenue qui n'existe pas dans la première *Tentation* (1845). Voici un passage du *Chant :* « C'est moi qui emporte les croyances avec les gloires, les amours avec les crimes, tout, tout. Je déchire moi-même mon linceul, et une faim atroce me torture sans cesse, comme si un serpent éternel me mordait les entrailles. Et si je jette les yeux derrière moi, je vois la fumée de l'incendie, la nuit du jour, l'agonie de la vie. Je vois les tombes qui sont sorties de mes mains et le champ du passé si plein de néant. Alors je m'asseois, je repose mes reins si fatigués, ma tête si lourde, mes pieds si las, et je regarde dans un horizon rouge, immense, sans bornes, qui s'enfonce toujours et s'élargit sans cesse. Je le dévorerai comme les autres » (3). — Nous avons dit que la première *Tentation de*

(1) R. Descharmes l'a réédité dans « Flaubert », p. 551.
(2) « Par les Champs et par les Grèves (Rabelais), p. 314-315.
(3) Ibid., p. 267.

*Saint-Antoine* (1845) était plus lyrique encore que les deux œuvres précédentes. On se fait une bonne idée de ce lyrisme si l'on songe d'abord à l'étendue de l'œuvre. Le manuscrit ne comprend pas moins de 500 pages. On peut aussi comparer un passage de ce manuscrit avec les passages analogues de la deuxième et de la troisième *Tentation*. Le travail de resserrement que l'auteur a fait subir à sa pensée est surprenant. Voici les trois endroits où la Volupté et la Mort discutent ensemble. *1re rédaction.* LA LUXURE. « Dis-moi ! frémissante et déshabillée, as-tu tenu quelquefois sur tes genoux la catin rieuse qui se regardait dans tes prunelles ? Avait-elle sur la peau de bonnes odeurs de violettes flétries... (1) ? LA MORT. On passe des bâtons sous la bière et l'on s'en va. On la voit, quand on la suit, qui se balance de droite et de gauche et semble, à chaque pas, plonger comme une chaloupe. Le mort, là-dedans, se fait chavirer paresseusement... (2) — *2me rédaction.* LA LUXURE. C'est ma grande voix qui fait le murmure des capitales et le battement de mon cœur n'est que la palpitation du genre humain. LA MORT. La série continue des choses forme le tourbillon du néant, et tout le tapage du monde n'est que le claquement de ma mâchoire (3). — *3me rédaction.* LA MORT (ouvrant les bras) : Viens, je suis la consolation, le repos, l'oubli, l'éternelle sérénité ! LA LUXURE (en offrant ses seins) : Je suis l'endormeuse, la joie, la vie, le bonheur inépuisable ! (4) Ce travail de resserrement est ce qui justifie ici notre thèse. La première façon de l'écrivain est lyriquement échevelée. Mais celui-ci quoique jeune encore ne se laisse pas aller. — On dira que les critiques de L. Bouilhet et de M. du Camp furent pour beaucoup dans cette retenue. Ces critiques n'eussent pas réussi avec un auteur moins préparé à les comprendre. M. du Camp n'a pas déterminé chez Flaubert le changement soudain et complet dont il se flatte (5). En orientant son ami sur *Madame Bovary* il l'engageait dans une voie où Flaubert marchait déjà mais où il devait se fatiguer au détriment de son œuvre. Le fond chez l'auteur de *Madame Bovary* était lyrique. Ce lyrisme se serait atténué peu à peu. Il n'était pas nécessaire que l'auteur le comprimât en quelque sorte volontairement ni surtout qu'on le lui représentât comme mauvais. On y eut gagné quelques *Tentations* comme la troisième et *L'Education sentimentale* de 1862 n'eut peut-être pas été écrite.

(1) Ibid., p. 295.
(2) La tirade dure une page. — Voir R. Descharmes : « Flaubert », p. 454.
(3) G. Flaubert : « La première *(c'est la seconde)* Tentation de Saint-Antoine. »
(4) Ibid., p. 272.
(5) M. du Camp : « Souvenirs littéraires », I, VII.

Le ton des *Mémoires d'un fou* (1838) et de *Novembre* est franchement personnel et romantique. Voici un passage des *Mémoires* qu'on croirait de Lamartine : « Tout se taisait, Maria se mit à parler. Je ne sais ce qu'elle dit... Elle était près de moi, je sentais le contour de son épaule et le contact de sa robe ; elle levait son regard vers le ciel, pur, étoilé, resplendissant de diamants et se mirant dans les vagues bleues... J'étais navré d'amour, j'écoutais les deux rames se lever en cadence, les flots battre les flancs de la barque » (1). Il est toutefois remarquable que les *Mémoires* et *Novembre* n'ont pas été publiés par l'auteur lui-même et que la *Correspondance* critique quelque part assez vivement la dernière de ces deux œuvres (2). Cette critique du reste que l'écrivain exerçait sur lui-même prouve encore la part que la réflexion prenait dans son travail. — Enfin les *Mémoires* et *Novembre* sont pessimistes comme les œuvres qui les ont précédés et qui les suivront. Nous n'avons pas à déterminer si le pessimisme est classique ou romantique. Nous ne devons même pas nous inquiéter si, le romantisme étant quelque chose de très complexe, Flaubert n'est pas romantique par quelque endroit. Ce qu'il importe de remarquer c'est que le pessimisme indique toujours un travail avancé de la réflexion, non pas nécessairement seule, mais ordinairement sur les données d'une sensibilité très vive. — La première *Education sentimentale* oppose, comme nous l'avons dit, les deux façons de conduire sa vie, la façon sentimentale et la réfléchie. La conclusion dégagée par les aventures du livre est que les deux façons sont également insuffisantes. Nous nous retrouvons donc toujours devant la même réflexion et le même pessimisme.

*Par les Champs et par les Grèves* (1847), l'un des récits de voyage, donne lieu aux mêmes observations et nous l'avons dit. Il faut noter, en outre, après M. Descharmes lui-même (3), que les developpements sont pour une égale part lyriques et classiques. Il n'y a donc guère lieu de distinguer chez Flaubert, comme on l'a fait, une période romantique qui serait antérieure à *Madame Bovary* (4). En réalité, le naturalisme de cette dernière œuvre et la discipline qu'il suppose se retrouvent à des degrés divers dans les œuvres qui l'ont précédée, mais ils y sont moins visibles. L'écrivain n'y est pas encore en possession de toute sa manière.

(1) « Mémoires d'un fou », XIII, dans R. Descharmes : « Flaubert », p. 74.

(2) II, 347.

(3) Pp. 258 et suiv,

(4) C'est l'un des points principaux que M. Descharmes a tenté d'établir dans le livre déjà cité.

*Madame Bovary* (1856) est une œuvre tellement naturaliste, tellement réfléchie qu'on pourrait d'abord ne pas insister. Mais ce naturalisme est mêlé d'un idéalisme qu'on n'a pas assez relevé et qui fait le passage entre l'œuvre en question et les précédentes. — L'idéalisme de *Madame Bovary* est d'abord affirmé dans une lettre de Flaubert longtemps inédite : « Non, Monsieur, aucun modèle n'a posé devant moi, M^me^ Bovary est une pure invention. Tous les personnages de ce livre sont complètement imaginés et Yonville l'Abbaye lui-même est un pays qui n'existe pas, ainsi que la Rieule, etc. Ce qui n'empêche pas qu'ici, en Normandie, on ait voulu découvrir dans mon roman une foule d'allusions. Si j'en avais fait, mes portraits seraient moins ressemblants parce que j'aurais eu en vue des personnalités et que j'ai voulu au contraire reproduire des types » (1). — On retrouve cet idéalisme dans le caractère du principal personnage Emma Bovary et par suite dans tout le livre. Emma est en effet une romanesque, une romantique, si l'on aime mieux, et ce romantisme fait surtout l'intérêt du personnage. Ce ne sont ni ses adultères ni ses fredaines qui lui donnent une consistance : c'est sa soif inextinguible de volupté et d'inconnu. — Certains épisodes du livre ont un vernis qui les oppose assez vivement à d'autres plus réalistes. Ainsi la soirée à la Vaubyessard, la représentation de *Lucie de Lammermoor,* même la mort d'Emma (surtout l'Extrême-Onction) par rapport à la noce d'Emma, à la scène de l'auberge, aux comices agricoles, etc. — L'idéalisme fait aussi la beauté des meilleurs portraits notamment de celui qui commence par ces mots : « Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque... » (2). Ce portrait rappelle quelque voluptueuse toile du Titien bien plutôt que Rubens ou Rembrandt. — Quelques comparaisons, les plus belles et les plus neuves, offrent enfin un indéfinissable mélange d'idéalisme et de réalité. Telle la suivante : « Le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés » (3).

*Madame Bovary* est du reste avant tout, comme nous l'avons déjà dit deux ou trois fois, une œuvre naturaliste, c'est-à-dire une œuvre faite avec la raison et la réflexion. — Les sources en ont été recherchées et l'on a trouvé que presque chaque personnage et chaque détail ont eu un prototype dans la réalité. Charles et Emma, l'abbé Bournisien, le pharmacien Homais, le *Lion d'Or,* la diligence, le conducteur Hivert, sans que les paroles de Flaubert citées tout à l'heure en soient moins fondées, ont existé (4). Les

(1) Lettre inédite citée par M. Descharmes, p. 536.
(2) P. 215.
(3) P. 135.
(4) Voir R. Descharmes, p. 529.

personnages sont eux-même saisissants de vie et de réalité. — Des épisodes comme la noce d'Emma, les Comices agricoles, la cure du pied bot, la mort d'Emma sont parmi les plus célèbres du livre et le sont précisément par la vérité et la minutie des détails. Rappelons seulement quelques lignes de la noce. « Les chemises sur les poitrines bombaient comme des cuirasses ! Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de prés ; quelques-uns même qui s'étaient levés dès avant l'aube, n'ayant pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonale sous le nez, ou, le long des machoires, des pelures d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avaient enflammées le grand air pendant la route » (1). — La langue dans laquelle *Madame Bovary* est écrite est partout précise, tendue, concrète comme les objets eux-mêmes : « Jamais, disait Flaubert en parlant de *Graziella,* de ces vieilles phrases à muscles savants, cambrés, et dont le talon sonne. J'en conçois un, moi, un style, un style qui serait beau.., qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu. Un style qui nous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où notre pensée, enfin, voyagerait sur des surfaces lisses comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière » (2). Le style de *Madame Bovary* a réalisé cette conception : tout y est juste, neuf, concret, frais ou léger, varié, rapide. subtil comme dans la nature.

Il est maintenant beaucoup plus difficile, mais beaucoup plus intéressant de montrer comment le naturalisme a partiellement gâté le livre.

Soit d'abord le *sujet.* Flaubert l'a voulu modeste, insignifiant comme le fait-divers que ce sujet avait été. « Yvetot..., écrira-t-il, vaut Constantinople » (3). Voilà qui est faux. Yvetot bien décrite vaudra mieux que Constantinople mal représentée. Mais avec une égale dose de talent l'une constituera un tableau inférieur à l'autre. C'est que les œuvres nous intéressent à proportion de la vie que l'artiste a su y mettre. Il y a des degrés, des quantités et des qualités de vie différents. Les choses enfin enferment déjà en elles-mêmes ces vies différentes. Or la réflexion et l'analyse sont négatrices de tout cela. Le souffre vaut l'or au regard du savant dans son laboratoire. Flaubert avec sa mentalité de savant a raisonné de même. Le résultat est que *Madame Bovary* — malgré l'enchantement où nous sommes tenus presque constamment par la beauté des détails — reste foncièrement ennuyeuse.

(1) P. 28.
(2) « Correspondance », II, 95.
(3) Ibid., II, 253.

Cette raison explique encore pourquoi les *personnages* du livre quoiqu'également travaillés ne sont pas également réussis et pourquoi les plus réussis ne sont ni ceux qui occupent le plus de place, ni ceux qu'on pense communément. — Charles dont le livre s'occupe tellement qu'il est son histoire autant que celle d'Emma reste ennuyeux. C'est qu'il était et devait être nul par définition. Cette nullité, malgré tout l'art dépensé pour la peindre, ne pouvait pas intéresser. — Emma intéresse davantage. C'est qu'elle est plus vivante et qu'elle agit davantage. Elle est l'héroïne, l'âme du livre. Encore est-il que ses perpétuelles réflexions, rêves, caprices et langueurs finissent par fatiguer. En somme les deux liaisons avec Rodolphe et Léon semblent insuffisantes pour remplir autant de pages et justifier la catastrophe finale. La véritable Emma a dû aimer beaucoup plus rapidement et plus fréquemment. — Par contre les personnages d'Homais et de Bournisien sont des chefs-d'œuvre. On objectera qu'ils sont terriblement bornés et terre à terre. C'est vrai. Mais l'on sait la haine passionnée de Flaubert pour la sottise et pour les gens tels qu'Homais et Bournisien (1). Flaubert a porté cette passion et en quelque sorte ce qu'il avait de plus actif en lui dans la peinture de ces personnages. Ceux-ci en sont devenus vivants et très intéressants. Tant il est vrai qu'on peut aussi peindre de petits objets mais à la condition d'y enfermer de la vie et le plus possible de vie. — Les mêmes remarques, toutes proportions gardées, valent pour les personnages de troisième plan comme la mère Lefrançois, le percepteur Binet, l'usurier Lheureux, le notaire Guillaume, le maire Tuvache, etc, etc.

L'insignifiance de Charles et les langueurs d'Emma suffisaient si peu à faire le livre que des *episodes* très nombreux et très étendus sont venus grossir celui-ci quasi démesurément. — On dira que le sous-titre de *Madame Bovary* est *Mœurs de province* et que l'auteur a voulu peindre ces mœurs en même temps que le caractère d'Emma. C'est encore vrai. Mais la difficulté est que les deux sujets n'étaient pas absolument de même ordre et qu'ils n'étaient pas absolument nécessaires l'un à l'autre. Emma, parce qu'elle recherche surtout un amour raffiné et que ses besoins de toilette sont insatiables, eût « mal tourné » dans une grande ville comme à Yonville-l'Abbaye. — Si l'on y regarde donc de près, il n'est pas un seul des épisodes en question qui ne soit trop étendu, même la noce ou la mort d'Emma, à plus forte raison l'enfance de Charles, la soirée à la Vaubyessard, les Comices agricoles, la cure du pied-bot, etc. Quelques-uns, enfin, parmi lesquels l'enfance et le premier mariage de Charles, les Comices agricoles, la cure du

(1) Voir les dernières pages de ce travail.

pied-bot, la représentation de *Lucie de Lammermor* n'étaient pas nécessaires. On pourra leur découvrir un lien avec l'action principale, mais ce lien restera trop ténu. — Nous ne prétendons d'ailleurs pas faire oublier la beauté de tous ces épisodes considérés isolément.

Le style mème de *Madame Bovary,* malgré sa perfection, n'est pas non plus sans fatiguer par une tension continue. Nous reviendrons là-dessus un peu plus loin. Mais cette tension est évidemment le résultat d'une réflexion elle-même trop continue.

En somme, *Madame Bovary* est plus idéaliste que les œuvres suivantes (à l'exception de *La Tentation de Saint-Antoine* et nous verrons pourquoi). Elle est en même temps plus naturaliste que les œuvres précédentes et ce naturalisme la gâte déjà assez profondément. Le point de vue auquel nous nous sommes placés est donc juste et il est curieux de le montrer encore en citant Flaubert lui-même : « La vulgarité de mon sujet, écrira-t-il tandis qu'il composait *Madame Bovary,* me donne des nausées et la difficulté de bien écrire tant de choses si communes m'épouvante. Je suis maintenant achoppé à une scène des plus simples : une saignée et un évanouissement. Cela est fort difficile et, ce qu'il y a désolant, c'est de penser que même réussi dans la perfection, cela ne peut être que passable et ne sera jamais beau à cause du fond même. Je fais un ouvrage de clown, mais qu'est-ce qu'un tour de force prouve ? » (1) Nous n'avons pas dit autre chose.

## III

L'examen de *Salammbô* et de *L'Education sentimentale* au point de vue qui nous intéresse donne lieu à des considérations encore plus vraies et plus originales.

D'abord, contrairement à ce que l'on fait, nous rapprochons les deux ouvrages. *Salammbô* apparaît sans doute monumentale et opulente comme l'un de ces palais carthaginois qui y sont décrits. *L'Education sentimentale* ressemble davantage au ciel parisien et gris sous lequel son action se déroule. Mais l'opulence de *Salammbô* tient peut-être déjà aux intentions de l'auteur. Celui-ci a voulu écrire « une truculente facétie » (2) qui le reposerait de la Bovary et qui étonnerait le public. D'autre part le sujet en est oriental, phénicien, et donc au moins en apparence, énorme et brillant

(1) « Correspondance », II, 275.
(2) « Correspondance », III, 96.

comme tout ce qui touche au monde ancien. En somme Flaubert a surtout prétendu écrire une œuvre aussi réelle que *Madame Bovary*. Les études auxquelles il s'est livré, le second voyage qu'il effectua sur l'emplacement de Carthage, ses lettres à Sainte-Beuve et à M. Frœhner le prouvent amplement (1). — Par contre *L'Education sentimentale* n'est ni aussi particulière ni aussi objective qu'on le croirait d'abord. Flaubert n'y a pas seulement raconté une aventure unique ; il a voulu « faire l'histoire morale » (2) des hommes de sa génération, celle qui vécut entre 1830 et 1850. On doit se rappeler aussi que l'amour de Frédéric Moreau pour Madame Arnoux fut d'abord celui de Flaubert pour la dame de Trouville. — Nous voulons dire en un mot que *Salammbô* n'est pas aussi romantique et *L'Education sentimentale* aussi naturaliste qu'on le soutient ordinairement. Les deux œuvres résultent également d'une application de plus en plus étroite de la réflexion à la réalité. Mais dans le premier cas les documents faisaient presque entièrement défaut. Dans le second cas ils abondaient.

Autre remarque. — Les personnages dans *Salammbô* sont superficiels malgré leurs violences ou leur mysticisme. Mathô n'est qu'une brute ; la fille d'Hamilcar, une silhouette ; Hamilcar même, un bronze fixé dans un geste de colère ou de méditation. Le maigre Giscon et l'obèse Hannon se confondent. Flaubert en effet n'a cherché la réalité de ces personnages que dans les documents et dans une observation « objective ». Tout cela était et sera toujours insuffisant pour reconstituer la vie multiple et complexe d'une âme humaine. — Flaubert, du reste, l'a senti parfaitement quand il écrivait: « La réalité est chose presque impossible dans un pareil sujet. Reste la ressource de faire *poétique,* mais on retombe dans quantité de vieilles blagues. Je sens que je suis dans le faux,... et que mes personnages n'ont pas du parler comme cela. Ce n'est pas une petite ambition que de vouloir entrer dans le cœur des hommes, quand ces hommes vivaient il y a plus de deux mille ans... J'entrevois la vérité, mais elle ne me pénètre pas, l'émotion me manque » (3). — Ajoutons que de tous les personnages Spendius seul échappe à ces critiques. Il est malin, divers ; on le voit agir. Ce Grec, marchand de femmes, est en effet un personnage sur lequel la littérature ancienne nous a documentés abondamment et par beaucoup de côtés il est plus près de nous que les brutaux et les simplistes comme Matho et Hamilcar. Flaubert donc eût dû être moins scientifique et moins objectif là où il était presque

(1) Ibid , III.
(2) Ibid., III, 283.
(3) Ibid., III, 183 et 114.

impossible et où il n'était pas nécessaire de l'être. Sa conscience et celle de l'humanité eussent pu lui fournir des indications précieuses et même indispensables sur l'âme de Salammbô ou de son amant ou des gens qui s'agitaient autour d'eux. — Les personnages de *L'Education sentimentale* ont un autre défaut : ils sont insignifiants et à un tel degré que jusqu'au bout du livre on les confond. Même après une deuxième lecture on ne sait pas bien et surtout on ne retient guère qui est Sénécal, qui Deslauriers, qui Martinon, qui Regimbart. Nous retrouvons ici la théorie chère à Flaubert. Le sujet n'a pas d'importance « L'histoire d'un pou peut être plus belle que celle d'Alexandre » (1). Il a déjà été répondu qu'à égalité d'art ce n'est pas vrai. Les « sujets », les choses contiennent en elles-mêmes des quantités de vie diverses et l'artiste aura beau faire, il ne fera pas qu'un pou bien dessiné ou bien raconté vaille un bon portrait ou une bonne histoire d'Alexandre. A la suite du passage que nous citions précédemment Flaubert achevait de développer ainsi sa pensée : « L'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. L'artiste doit tout élever, il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes, il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous-terre et ce qu'on ne voyait pas » (2). — *L'Education sentimentale* établit le contraire. La pompe cette fois était placée dans un sol composé presque uniquement de sable et d'argile. L'ouvrier n'en a rien tiré que des choses grises et des gerbes trop pâles. Sur cette uniformité Madame Arnoux et le banquier Dambreuse se détachent un peu. C'est qu'ils ont une croyance ou une ambition. Madame Arnoux est une honnête femme, simple et bonne, attachée à son mari, à son enfant, à son foyer. Dambreuse est le grand brasseur d'affaires et manieur d'argent ; c'est un maître en son genre. Il faut noter encore que Madame Arnoux étant l'héroïne de Trouville représentait dans l'âme de Flaubert ce fond de sentiment que nous n'utilisons plus avec l'âge, mais que nous ne perdons jamais complètement.

L'insuffisance et l'insignifiance des personnages ont entraîné la multiplicité et la prédominance des épisodes. — Il y a véritablement deux actions et comme deux sujets dans *Salammbô,* les amours de Mathô et de la fille d'Hamilcar, le siège de Carthage. On dira que les unes ont motivé l'autre. Ce n'est pas tout à fait vrai. La colère et la cupidité des Mercenaires, les craintes de Spendius

(1) « Correspondance », III, 101.
(2) Ibid., II, 253.

expliqueraient suffisamment le siège de Carthage. Or ce siège avec ses conséquences, batailles, surprises, etc, tient une place énorme dans le livre. L'amour de Mathô pour Salammbô qui est pourtant le principal sujet semble grêle et perdu. Nous insisterions si nous n'avions encore ici les aveux précieux de Flaubert : « Il me semble que Salammbô est embêtante à crever. Il y a un abus évident du tourlourou antique, toujours des batailles, toujours des gens furieux. On aspire à des berceaux de verdure et à du laitage... Etes-vous curieux de connaître la faute énorme... que je trouve dans mon livre ?... Le piédestal est trop grand pour la statue. Or, comme on ne pêche jamais par le *trop,* mais par le *pas assez,* il aurait fallu cent pages de plus relatives à Salammbô seulement... » (1). — Le défaut du plan dans *L'Education sentimentale* est bien plus instructif encore. Tout est si bien lié, fondu, entremêlé qu'on ne distingue plus rien. C'est la vie avec son écheveau brouillé et sa platitude. Flaubert qui n'accepta jamais l'échec de *L'Education sentimentale,* l'a encore reconnu : « Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais ?... C'est trop vrai, et esthétiquement parlant il y manque : *la fausseté de la perspective.* A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'art n'est pas la nature » (2). — Nous avançons donc d'un pas considérable dans notre thèse. Flaubert et le naturalisme ont plus ou moins (car ces théories ne sont jamais bien nettes) défini l'art par la nature et celle-ci par la science. Or la science considérant toutes choses d'un œil impersonnel fait évanouir toute différence, tout degré de vie. La science est essentiellement amorale et la qualité ne l'intéresse pas. Si l'artiste se conduit en savant, il ne saura plus quoi prendre ou laisser ou mettre à des plans divers. Le fil conducteur que sa personnalité eût constitué lui fait défaut. Il est dès lors condamné à errer et en quelque sorte à muser. *L'Education sentimentale* en est une preuve grandiose.

On peut enfin, à propos de ce livre et aussi bien de ceux qui l'ont précédé ou suivi, reprendre la question du *style* chez Flaubert et y appliquer les principes qui nous ont guidés jusqu'à présent. — Ce style a des qualités de premier ordre, la précision, l'éclat, l'harmonie, la nouveauté, mais aussi trois ou quatre défauts importants. De ces défauts le plus général est un éclat, une tension trop con-

(1) « Correspondance », III, 206 et 250
(2) Ibid., IV, 335.

tinus. Ce n'est pas que Flaubert ait fait du style le tout de l'art. Nul plus que lui n'a été partisan du

Avant donc que d'écrire, etc.

Cette tension tient plutôt à ce que l'écrivain ne voulant plus que des idées et des notations absolument nettes, tout objectives et en quelque sorte tout intellectuelles, transforme les mots en signes très précis et quasi algébriques. Certes algèbre très riche et très belle dont la masse et la couleur laissent loin derrière elles la langue claire mais un peu sèche d'un Voltaire ou d'un Montesquieu. On retourne pourtant, et Flaubert ne fait pas faute de le reconnaître (1), au dix-huitième siècle et même à Boibau. Le style chez Flaubert est trop l'œuvre de l'intelligence ou d'une application intellectuelle des facultés imaginatives ; il n'est pas assez le produit de la spontanéité et du sentiment. Tourguenef et Zola le reprochaient à leur ami (2) ; ils avaient raison. — Le style de Flaubert a un autre défaut. Il est grammaticalement incorrect. Cette incorrection a été la plupart du temps voulue ou consentie. On sait les discussions de Flaubert sur ce sujet avec Maxime du Camp. Celui-ci prétendait que la grammaire doit être respectée et qu'elle constitue une tutrice utile. Flaubert répliquait que les grammairiens sont des sots et que l'écrivain est libre d'user comme il lui plaît de leurs prescriptions. Une nuit même, après une conversation qui s'était prolongée, Flaubert s'en vint en chemise jusqu'à la porte de son ami et lançant de formidables coups de poing dans cette porte : « Oui, vieux pédagogue, cria-t-il, l'accord des temps est une ineptie, j'ai le droit de dire : Je voudrais que la grammaire soit à tous les diables, et non pas « fût », entends-tu ? » (3). Or Flaubert a abusé de ce droit, sinon sur ce point, au moins sur d'autres. Il dira par exemple : « J'ai obéi au mouvement d'écrire à cette femme. Il est possible, comme tu me l'observes... (4) Cette célébrité sentimentale ne laissait pas que de... (5) Grâce, sans doute, à cette bonne volonté dont il fit preuve, il dut de ne pas descendre dans la classe inférieure » (6). Une incorrection non moins fréquente est l'emploi amphibologique des pronoms, surtout des pronoms possessifs. « L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un

(1) Voir, par exemple, ibid., II, 313.

(2) E. Zola : « Les Romanciers naturalistes », p. 214.

(3) M. du Camp : « Souvenirs littéraires », II, 340.

(4) « Correspondance », I, 169.

(5) « Madame Bovary », p. 247.

(6) « Madame Bovary », p. 4. — Voir E. Faguet : « G. Flaubert », le chapitre relatif au style.

peu de poussière sur les dalles ; il la regardait se traîner (1). (La porte ou la poussière ? On ne le sait pas du premier coup). Frédéric oublia d'emporter sa gravure. L'hiver se termina. Il fut moins triste au printemps (2). (Qui *il* ? L'hiver grammaticalement et même pour l'esprit). » Ces fautes ont pour origine l'intervention de la volonté. Tantôt l'écrivain n'a pas voulu suivre l'usage établi, tantôt il a voulu en établir un autre. Or, l'usage en cette matière n'a pas toujours été absolument rationnel ; mais il l'a été aussi maintes et maintes fois. De plus des raisons plus fortes que la raison, des raisons extérieures au sujet, pittoresques, sentimentales, bien vivantes l'ont motivé. C'était tâche chimérique que de négliger ou changer tout cela systématiquement. — Enfin, les descriptions chez Flaubert sont ordinairement très minutieuses et très précises. Les objets ne sont pourtant pas toujours évoqués avec un complet bonheur. C'est que l'artiste a analysé et noté beaucoup de détails, mais se défiant du sentiment et de la sensation, il a négligé l'impression générale que tout objet cause d'abord en nous. Or, cette impression est celle qui, lorsque l'artiste parvient à la trouver et à la rendre, évoque véritablement les objets et les fait se lever devant nous. D'autre part, les descriptions chez Flaubert restent, malgré leur minutie, incomplètes. L'écrivain voulant, par exemple, peindre un dîner somptueux écrira : « Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles ; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le baillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale... » (3). La description continue et se termine onze lignes plus loin. A ce moment pourtant on se demande : est-ce là tout ? Et l'on garde l'impression qu'il y avait une foule d'autres choses aussi bonnes à signaler. En réalité l'artiste devait ou être plus court en faisant se lever le tout à l'aide de quelques sensations générales ou tout décrire. Mais cette description complète était impossible. Il fallait donc que l'artiste réfléchit moins et vit ou payât davantage de sa personne.

## IV

*La Tentation de Saint-Antoine, Bouvard et Pécuchet,* qui suivirent *L'Education sentimentale* et clôturent la vie de Flaubert, sont avant tout des œuvres scientifiques. Elles achèvent donc de

(1) Ibid., p. 63.
(2) « L'Education sentimentale », p. 33.
(3) « Madame Bovary », p. 65.

justifier notre thèse. Mais ce caractère scientifique et cette justification comportent encore des degrés qu'il faut déterminer.

*La Tentation* est plus lyrique, plus vivante que *Bouvard et Pécuchet.* Ce lyrisme a une double cause. D'abord *La Tentation,* malgré la date tardive à laquelle elle fut terminée, est en quelque sorte une œuvre de jeunesse. Flaubert en prit, en effet, la première idée dès 1845, à Gênes, au palais Balbi, devant un tableau du peintre flamand Breughel (1). Il resserra, il est vrai, et il refroidit singulièrement la première rédaction par deux rédactions postérieures dont la dernière est la seule que le grand public ait d'abord connue (2). Mais cette dernière rédaction a conservé quelque chose de la force et de l'entrain qui se trouvaient dans les premières. La seconde raison est la nature religieuse du sujet et correspond, du reste, à la précédente. Si, en effet, le tableau de Breughel a séduit si profondément son visiteur, c'est que l'esprit de celui-ci était en harmonie avec ce qu'il représentait. De fait *La Tentation de Saint-Antoine* est un sujet biblique et théologique, lyrique et scientifique, où le sentiment et la science se compénètrent et s'éclairent. Avec un pareil sujet Flaubert avait beau jeu et l'on s'en aperçoit si l'on regarde de près le style du livre, ses descriptions, sa forme dramatique, le plan et les raisonnements.

Le style est plus plein et plus chaud quoiqu'aussi précis que dans toutes les autres œuvres. « La Mort... Tout de suite ou tout à l'heure, qu'importe ! Tu m'appartiens, comme les soleils, les peuples, les villes, les rois, la neige des monts, l'herbe des champs. Je vole plus haut que l'épervier, je cours plus vite que la gazelle, j'atteins même l'espérance, j'ai vaincu le fils de Dieu ! — La Luxure. Ne résiste pas ; je suis l'omnipotente ! Les forêts retentissent de mes soupirs, les flots sont remués par mes agitations. La vertu, le courage, la piété se dissolvent au parfum de ma bouche. J'accompagne l'homme pendant tous les pas qu'il fait ; — et au seuil du tombeau il se retourne vers moi ! » (3)

Les descriptions, courtes et faites souvent d'après une observation directe, sont ici puissamment évocatrices. « A dix pas de la cabane, il y a une longue croix plantée dans le sol ; et, à l'autre bout de la plate-forme, un vieux palmier tordu se penche sur l'abîme, car la montagne est taillée à pic, et le Nil semble faire un lac au bord de la falaise ! — L'Egypte s'étalait sous nous (les anciens dieux), monumentale et sérieuse, longue comme le corridor d'un temple, avec des obélisques à droite, des pyramides à

(1) Voir « Correspondance », I, 87 et R. Descharmes, pp. 439 et suiv.

(2) Voir plus haut.

(3) P. 272.

gauche, son labyrinthe au milieu, — et partout des avenues de monstres, des forêts de colonnes, de lourds pylônes flanquant des portes qui ont à leur sommet le globe de la terre entre deux ailes » (1).

Les dialogues animés par la passion de la vérité se pressent et bataillent comme les épées de feu que la Bible met aux mains de ses anges. A ce point de vue, le chapitre où la Mort et la Luxure rivalisent d'arguments est encore un modèle (2).

Le plan, forcé de contenir en quelques centaines de pages le monde infini des croyances religieuses et philosophiques, est d'une science admirable. En voici les lignes générales. — Antoine s'est élevé jusqu'à la plus haute foi par la plus rude pénitence. Des regrets, les péchés capitaux et d'abord parmi ceux-ci les plus naturels, la gourmandise, l'avarice, l'orgueil..., le reprennent et le ramènent en quelque sorte sur la terre. — Le diable sous la forme d'Hilarion l'attaque ensuite dans la foi même. Ni Dieu ni Jésus n'ont commandé d'aussi rudes pénitences. La foi n'est qu'une torpeur de l'intelligence. La vérité est dans la recherche et dans l'étude. Les fondements de la foi, la Bible et l'Eglise, sont remplis de difficultés, se contredisent et se renversent l'un l'autre. — Après l'Eglise véritable, la foule des hérésies, Manès, Saturnin, Basilide, Elkhesaïtes, Carpocratiens, Nicolaïtes, etc. « Absurdités ! », crie Antoine. « En quoi ? », interrompt le grand Origène. — Les dieux étrangers, en commençant par ceux de l'Inde et en finissant par ceux de Rome, défilent et la remarque qui domine ce défilé est celle d'Hilarion : « Ne trouves-tu pas qu'ils (ces faux dieux) ont — quelquefois — comme des ressemblances avec le vrai ? » (3) — Les spéculations les plus hautes de l'intelligence humaine sont alors démolies. La terre n'est qu'un point dans l'espace. Le monde est infini ; Dieu et le monde coïncident. Pas de but, pas de récompense ou de punition, pas de certitude, même celle qu'il y a de l'infini. — La Mort serait peut-être une solution. Mais si la Mort vaut la Vie, la Vie vaut la Mort. Même les degrés de la Vie se valent tous. Les Astomi qui sont presque imperceptibles, les Nisnas qui n'ont qu'un œil, qu'une joue, qu'une main, les Blemmyes qui n'ont pas de tête sont aussi heureux les uns que les autres et que les hommes. Tout dans l'univers est naturel ou étrange et se mêle. Les pierres sont plantes ou animaux et réciproquement. L'homme et Antoine en la circonstance sentent qu'ils sont eux-mêmes successivement et indifféremment tout cela.

Ce résumé laisse entrevoir la valeur du fond dans *La Tentation*

(1) Pp. 1 et 211.
(2) Pp. 268 et suiv.
(3) Pp. 214.

*de Saint-Antoine*. Les analyses fines y abondent. Ainsi tout ce qui a trait aux péchés capitaux est conduit avec beaucoup d'adresse et de pénétration. Les regrets, les souvenirs reprennent d'abord Antoine. Puis l'orgueil, la gourmandise, la lascivité l'enveloppent confusément. Enfin les péchés les plus naturels à l'homme le tentent d'une façon précise. Les péchés de luxe, l'orgueil, la luxure, n'interviendront qu'après (1). La transformation par laquelle Antoine se sent devenir taureau et beugle sur la table impériale ainsi que la psychologie de la courtisane à propos de la reine de Saba sont aussi très profondes et très vraies (2). Il faut les commenter avec tout ce que la *Correspondance* contient sur la prostitution comparée à la chasteté (3) ou avec ce que tout homme a observé autour de lui. Plus loin les critiques d'Hilarion, l'exposé des hérésies et des religions anciennes, les considérations toutes spinozistes sur la coïncidence de Dieu et de l'étendue, le parallèle de la Mort avec la Vie, de la Mort avec la Volupté sont d'une force et d'une science achevées.

*La Tentation* finit sur une scène du plus complet scepticisme. Antoine affolé aperçoit dans le disque du soleil la face de Jésus-Christ, tombe à genoux et se remet à prier. Ainsi l'intelligence humaine est impuissante à rien savoir définitivement. Cette conclusion était naturelle chez un esprit qui traitait de plus en plus par l'analyse pure des questions où la croyance seule conserve quelque solidité et quelque cohérence. Nous allons le voir plus nettement encore en parlant de *Bouvard et Pécuchet*.

*Bouvard et Pécuchet* n'est plus qu'un aide-mémoire scientifique. L'œuvre n'a pas été terminée et il est probable que Flaubert lui eût donné plus de mouvement et de vie. Mais le sens et la nature en étaient d'abord tellement scientifiques que l'auteur la conçut pendant trente ans et jusqu'à la fin comme une sorte de dictionnaire auquel il donnait le nom de « Dictionnaire des Idées reçues » : « J'ai quelquefois des prurits atroces d'engueuler les humains et je le ferai à quelque jour, dans dix ans d'ici, dans quelque long roman à cadre large ; en attendant une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon dictionnaire des idées reçues..., la préface surtout m'excite fort, et de la manière dont je la conçois (ce serait tout un livre), aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerais tout ; ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve ; j'y démontrerais que les

(1) Pp. 25 et suiv.

(2) Pp. 43 et suiv.

(3) « Correspondance », I, 277, II, 182 et suiv. et E. Zola : « Les Romanciers naturalistes », p. 182.

majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux... » (1) — On sait également que la dernière partie de *Bouvard et Pécuchet* eût été constituée par un répertoire des meilleures sottises ou erreurs débitées par les hommes de tous les temps. Les divisions et les matériaux de ce répertoire ont été retrouvés et en partie publiés par Guy de Maupassant (2). Il faut rappeler aussi que pour écrire *Bouvard et Pécuchet* Flaubert se crut obligé de lire quinze cents volumes et plus (3). Enfin les religions ayant été étudiées dans *La Tentation de Saint-Antoine, Bouvard et Pécuchet* ne devait plus ou à peu près s'occuper que des sciences. Mais si l'analyse et le raisonnement purs convenaient mieux avec celles-ci, ils devaient en même temps produire un livre d'où l'élément esthétique disparaîtrait de plus en plus. — En un mot, *Bouvard et Pécuchet* était une tâche impossible en tant que roman, en tant que livre d'art. Flaubert l'a senti au cours de la composition et l'a parfaitement dit : « En de certains jours je me sens broyé par la pesanteur de cette masse. C'est de la conception même du livre que je doute... Je me demande souvent pourquoi passer tant d'années là-dessus, et si je n'aurais pas mieux fait d'écrire autre chose ?... Mon acharnement à ce travail rentre tout à fait dans ce que le docteur Trélat appelle « la folie lucide » (4). — Ces craintes se justifient si l'on étudie le détail du livre. Le style est précis, mais trop précis et trop froid. On peut dire qu'il y a plus de faits que de mots dans *L'Education sentimentale* et plus d'idées que de mots dans *Bouvard et Pécuchet*. De là une impression de fatigue et de sècheresse qui empêche presque de lire l'ouvrage jusqu'au bout. Les descriptions font presque complètement défaut et les dialogues sont essoufflés, hâtifs comme les paragraphes d'un Manuel (5). — Les personnages sont à peine existants. Les meilleurs sont les secondaires, le comte de Faverges, l'abbé Jeufroy, Mme Bordin. Bouvard et Pécuchet ne sont là que pour tourner la manivelle et faire défiler les sciences. — La logique enfin ou même les moindres circonstances devaient remplacer les transitions. De fait le jardinage et l'agriculture occupent d'abord les deux bonshommes, puis les ruinent. « C'est que..., observe Pécuchet, nous ne savons pas la chimie. » Ils étudient la chimie et celle-ci les conduit à l'anatomie, à la physiologie, à la médecine, à l'hygiène,

(1) « Correspondance », II, 157.
(2) G. Flaubert : Notice mise en tête des « Lettres à G. Sand » (Charpentier.)
(3) « Correspondance », IV, 358.
(4) Ibid., IV, 297.
(5) Pp. 46, 47 et en cent endroits.

etc. (1) Plus tard un vieux meuble aperçu chez le menuisier du village les poussera à étudier l'archéologie, et ainsi de suite (2). Par contre l'argumentation est généralement sûre et forte. Ce qu'il y a par exemple d'artificiel dans les distinctions chimiques du simple et du composé, de la molécule et de la masse, est très bien aperçu et critiqué. « Puisqu'une molécule de A... se combine avec plusieurs parties de B, il me semble que cette molécule doit se diviser en autant de parties ; mais si elle se divise, elle cesse d'être l'unité... » (3) — A l'autre bout du livre, les considérations de Bouvard et de Pécuchet sur l'avenir de l'humanité sont également soutenables d'un point de vue purement scientifique. La remarque qui domine le livre et le débat est en somme celle-ci : notre science faite dans et pour un petit coin de l'étendue ne convient peut-être pas à toute l'étendue. Ce scepticisme devait être l'aboutissement du raisonnement pur. Mais si Flaubert y aboutissait, c'est que le raisonnement avait refoulé chez lui de plus en plus le sentiment et l'imagination. Nous avons vu çà et là et immédiatement encore tout ce que l'œuvre a ainsi perdu de charme et de portée.

Le Théâtre de Flaubert et *Trois Contes* ont été écrits entre *La Tentation* et *Bouvard et Pécuchet,* mais leur examen qui prouve et contre-éprouve tout ce que nous venons de dire sur ces deux ouvrages vient bien ici. — *Le Candidat* n'eut pas de succès. Flaubert en a cherché les raisons dans des détails de scènes et de caractères (4). En réalité la pièce manque de vie et c'est là son défaut radical. L'auteur n'a vu que sa thèse et la satisfaction de ses rancunes artistiques. Ce que le sujet pouvait contenir d'humain en a été omis. Les personnages dans leur médiocrité ne possèdent même pas le relief des Bournisien et des Homais. En somme l'esprit de Flaubert était ou fut là encore trop d'analyse et de réflexion. Le théâtre demande surtout du mouvement. — *Le Château des Cœurs* n'est qu'une féerie, mais cette féerie est infiniment plus intéressante que *Le Candidat.* L'auteur s'y oublie d'abord beaucoup plus que dans cette première pièce. En outre, les tableaux et les détails gracieux y sont nombreux (5). Le caractère trop philosophique et trop pessimiste du sujet est encore ce qui

(1) P. 72.
(2) P. 123.
(3) P. 73.
(4) « Correspondance », IV, 179.
(5) Et par exemple celui-ci : « Troisième fée. — Attendez-moi : mon pied s'est pris dans un rayon de lumière. Un effort ! *(Elle bondit.)* Et me voilà ! » — Voir aussi 5me tableau, « L'Ile de la Toilette. »

rendrait douteux le succès du *Château des Cœurs* (1). (Il s'agit d'y établir que depuis longtemps les hommes n'ont plus de cœur). Toutefois, l'œuvre ne mérite pas l'oubli où elle est tombée. — Le premier des trois Contes, *Un Cœur simple,* est écrit avec une simplicité et une perfection remarquables. On peut se demander toutefois si le sujet, même pour un conte, n'était pas trop ténu. En tous cas, malgré la brièveté relative du développement, l'histoire paraît longue et ennuie à la fin quelque peu. — Le deuxième conte est *La Légende de Saint-Julien-l'Hospitalier.* Un sujet moyenâgeux et religieux donne à cette légende beaucoup d'étoffe. D'autre part, l'analyse et le scepticisme de l'auteur y apparaissent moins. Enfin le style est d'un maître en pleine possession de son talent. Pour ces deux ou trois raisons *La Légende* est un pur chef-d'œuvre. — *Hérodias* est comme *Salammbô* une reconstruction archéologique : elle en a l'éclat mais aussi la confusion et l'allure factice.

## V

Quelques remarques sur les œuvres que Flaubert projetait au moment de mourir et quelques incursions dans la *Correspondance* confirmeront et couronneront bien les pages précédentes.

Flaubert, quand il mourut, projetait deux ou trois nouvelles et un roman de mœurs (2). — Des trois nouvelles, l'une eut raconté le combat de Léonidas aux Thermopyles. « Sorte d'épopée patriotique qu'on eut pu lire aux enfants de tous les pays ». Il est probable que cette nouvelle, par la beauté de l'inspiration, la simplicité et la perfection de la forme, eût constitué un chef-d'œuvre analogue à *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier.* — Le roman de mœurs aurait eu pour titre : *Un ménage parisien.* Comme Flaubert y aurait versé une abondante documentation sur le second Empire et s'y serait inspiré du même pessimisme que dans *L'Education sentimentale,* le livre eut été, comme celle-ci ou comme *Bouvard et Pécuchet,* extraordinaire et ennuyeux. (3)

La *Correspondance* révèle d'abord chez son auteur des qualités de cœur très grandes et très hautes. (Ce sont ces qualités que Flaubert eût dû produire davantage dans sa vie et dans son œuvre).

(1) Voir, par exemple, 2me tableau, sc. 3.

(2) Voir G. de Maupassant, notice précitée.

(3) Voir G. de Maupassant, notice précitée.

— On sait avec quelle abnégation il aima sa mère. Sa sœur Caroline, sa nièce « Lilinne » tinrent aussi une place prépondérante dans ses affections (1). Voici un passage de la lettre où il raconte l'enterrement de Caroline : « La fosse était trop étroite, le cercueil n'a pas pu y entrer. On l'a secoué, tiré de toutes les façons, on a pris un Jouchet, des leviers, et enfin un fossoyeur a marché dessus, c'était la place de la tête, pour le faire entrer. J'étais debout, à côté, mon chapeau à la main ; je l'ai jeté en criant » (2). Ce cri est une révélation sur l'âme de Flaubert. — Son amitié ne fut ni moins grande, ni moins profonde, ni même moins constante. Il connut la plupart de ses contemporains illustres dans les lettres et il leur écrivit jusqu'à la fin dans les termes les plus affectueux. Les lettres à George Sand en sont un bon exemple et peuvent prouver ce que nous avançons (3). Lui, d'ailleurs, le solitaire avare de son temps et misanthrope, il interrompra cent fois ses lectures et ses ouvrages pour conseiller ses amis, les recommander, leur obtenir (4) des places et des honneurs. — On pourrait aussi trouver la manifestation d'une sensibilité puissante et profonde dans ce fait que Flaubert resta toujours épris de la vie parisienne — au sens étroit du mot — mais ne s'y adapta jamais. Le solitaire de Croisset avait besoin de société. Mais sa nature entière et frustre ne trouvait pas à se satisfaire dans l'ondoiement et le papillonnement de Paris. Ainsi s'explique le mot d'ailleurs méchant rapporté par Zola : « Ce diable de Flaubert, plus il vient à Paris, et plus il devient provincial. » (5)

Les relations de Flaubert avec Louise Colet, qui remplissent une autre et notable partie de la *Correspondance,* montrent, au contraire, comment la réflexion empêcha la sensibilité de Flaubert de se produire. — Un amour puissant et passionné suppose toujours beaucoup de spontanéité et quelque irréflexion. On en trouve la preuve partielle dans celui que Flaubert voua à son héroïne de Trouville. Quand, au contraire, il connaît Louise Colet, la réflexion est devenue chez lui plus maîtresse. Le résultat est qu'il n'aime et n'aimera jamais son amie au sens vrai du mot. Quelques citations peuvent l'établir. Voici le début de la première lettre, de celle qui suivait le don des personnes : « Il y a douze heures nous étions encore ensemble ! Comme c'est déjà loin !...

(1) « Correspondance », I (la première partie) et « Lettres à sa nièce Caroline. »

(2) Ibid., I, 95.

(3) Voir « Correspondance entre George Sand et G Flaubert » (Calmann-Lévy, Paris,)

(4) Voir « Correspondance », IV, passim.

(5) « Les Romanciers naturalistes », p. 184.

J'ai peur d'être froid, sec, égoïste... » (1) Et trois jours plus tard : « Tu crois que tu m'aimeras toujours, enfant ; toujours ! Quelle présomption !... Tu as aimé déjà..., comme moi. Souviens-toi qu'autrefois aussi tu as dit toujours » (2). — L'amie réclame des lettres plus enflammées, des rendez-vous plus fréquents. Invariablement l'ami remet les rendez-vous et répond que la tranquillité la plus absolue lui est nécessaire pour travailler (3). Cette froideur éveille la jalousie et Flaubert qui, en la circonstance, ne sent rien et donc ne comprend rien, plaisante sa « Muse » et la console en lui rappelant les épouses qui n'ont point jalousé les anciennes maîtresses de leurs maris (4). Bien plus, Louise Colet menace elle-même d'être infidèle, laisse soupçonner les assiduités des autres amis : « T'ai-je fait seulement une question sur ton passé ? répond Flaubert. Qu'est-ce que cela m'importe ? Je le prends avec le reste sans m'en soucier ; — je ne suis jaloux de rien, de personne » (5). L'amitié toute intellectualisée de l'écrivain trouve enfin sa définition : « Je voudrais faire de toi quelque chose de tout à fait à part, ni ami ni maîtresse... C'est le terme intermédiaire, c'est l'essence de ces deux sentiments confondus » (6). — Un peu plus tard, Louise Colet veut connaître et fréquenter M^me^ Flaubert. Le fils, qui aime vraiment sa mère et qui n'aime point l'amie, élude systématiquement la présentation : « Je n'aime pas, écrit-il après une instance plus vive que jamais, cette confusion, cette alliance de deux affections, d'une source différente... Quand je t'avais dit qu'elle (la mère de Flaubert) viendrait, j'avais surmonté pour te plaire un grand obstacle et parlementé pendant plusieurs jours ; — tu n'en as pas tenu compte, et tu es venue, sans propos, réentamer une chose irritante, une chose qui m'est antipathique, qui m'avait demandé de la peine, — c'est toi, la première, qui as rompu ; — tant pis ; — et puis, je t'en supplie encore une fois, ne te mêle pas de cela. — Je trouve ta persistance, dans cette question, étrange » (7). — La brouille survient enfin. Déjà Flaubert était parti et resté deux ans et demi en Orient sans avertir son amie et sans lui écrire. Au retour, des souffrances au moins apparentes avaient fait renouer les relations. Mais en 1855, Flaubert, excédé, rompait définitivement par un billet laconique (8). Louise Colet essaiera

(1) « Correspondance », I, 110.
(2) Ibid., I, 112.
(3) Ibid., II.
(4) Ibid., I, passim.
(5) Ibid., I, 178.
(6) Ibid., I, 164.
(7) Ibid., II, 373.
(8) Voir R. Descharmes : « Flaubert », p. 404.

alors de le discréditer. Mais il écrira à propos du pamphlet : « J'en ressors blanc comme neige, mais comme un homme insensible, avare, en somme un sombre imbécile. Voilà ce que c'est que d'avoir aimé des Muses ! J'ai ri à m'en rompre les côtes » (1). Quand enfin Louise Colet meurt : « Vous avez très bien deviné l'effet complet que m'a produit la mort de la pauvre Muse !... Mais votre ami est devenu plus stoïque... Bref, après toute une après-midi passée dans les jours disparus, j'ai *voulu* n'y plus songer et je me suis remis à la besogne » (2). On voit le rôle que la réflexion conserva durant cette liaison.

Les théories d'art sont très nombreuses dans la première moitié de la *Correspondance* et précisément dans les lettres à Louise Colet. — Ce que nous avons dit çà et là a déjà permis de connaître la nature de ces théories. Nous pouvons en compléter ici l'exposé en montrant que l'art fut pour Flaubert surtout une question de travail et de réflexion. Sans doute, il écrira quelquefois que le travail n'est pas tout, que l'*inspiration* est la chose principale. Mais nous lisons bien plus fréquemment : « Travaille chaque jour patiemment un nombre d'heures égales, prends le pli d'une vie studieuse et calme. Il faut se méfier de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent que du parti-pris et une exaltation factice que l'on s'est donnée volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même ; d'ailleurs on ne vit pas dans l'inspiration ; Pégase marche plus souvent qu'il ne galope... Remarque que l'on arrive à faire de belles choses à force de patience et de longue énergie » (3). — D'autre part, l'impersonnalité qui caractérise si bien la science est une doctrine chère au théoricien esthétique dans Flaubert : « L'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part (4). — Plus vous serez personnel, plus vous serez faible... *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* (comme elle est *toujours*...) (5) — La musique, selon lui (Alfred de Musset), a été faite pour les sérénades..., la poésie pour la consolation du cœur. Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte et on pisse sur le soleil » (6). — Bien plus, maintes fois l'auteur rapproche l'art et la science et semble rêver de donner à l'un toute la précision, toute la portée de l'autre. Il écrira donc et très fortement : « Au

(1) « Correspondance », III, 163.
(2) Ibid., IV, 223
(3) Ibid., I, 186.
(4) Ibid,, II, passim.
(5) Ibid., II, 82.
(6) Ibid., II, 84.

fond, je suis Allemand ! C'est à force d'étude que je me suis décrassé de toutes mes brumes septentrionales. — La littérature prendra de plus en plus les allures de la science... La beauté deviendra peut-être un sentiment inutile à l'humanité et l'art sera quelque chose qui tiendra le milieu entre l'algèbre et la musique » (1). — Nous avons dit déjà que dans une pareille théorie les mots devaient jouer enfin un rôle prépondérant, constituer précisément une algèbre d'ailleurs fort belle. Tant s'en faut, pourtant, que la pensée de Flaubert se soit contentée de mots. Si l'art pour l'art consistait à n'assembler que des phrases, jamais écrivain ne resta plus loin que Flaubert de cette théorie : « *Le style,* écrit-il avec insistance, *n'est qu'une manière de penser ;* si votre conception est faible, jamais vous n'écrirez d'une façon forte... Le style est autant *sous* les mots que dans les mots » (2). C'est à quoi l'on ne pense pas toujours quand il s'agit de l'auteur de *Madame Bovary* et de *Salammbô.* — Le divorce que Flaubert effectue entre l'art et la morale a son origine dans les mêmes conceptions impersonnelles et scientifiques. Si la science amène forcément, comme nous l'avons vu, l'indifférence en matière esthétique, elle est aussi nécessairement amorale. Flaubert répètera donc : « Comme la nature, il (l'art) sera moralisant par son élévation virtuelle et utile par le sublime. La morale de l'art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le vrai » (3). — Enfin, les préférences de notre grand artiste sont allées de plus en plus à Homère, à Eschyle, à Virgile, à Rabelais, à Boileau, à Montesquieu, à Voltaire, c'est-à-dire aux écrivains ou les plus impersonnels, ou les plus « amoraux », ou les plus soigneux. Il écrira : « Boileau était une petite rivière, étroite, peu profonde, mais admirablement limpide et bien encaissée ; c'est pourquoi cette onde ne se tarit pas ; rien ne se perd de ce qu'il veut dire, mais que d'art il a fallu pour faire cela et avec si peu ! » (4)



La meilleure conclusion que nous puissions donner à cette étude est de rappeler la haine que Flaubert conçut pour la *sottise* et pour ce qu'il appelait les *bourgeois.* De cette haine il y a des preuves nombreuses et remarquables. Dans *Le Chant de la Mort,* par exemple, la Mort reste victorieuse. Mais dans *Smahr,* Yuk, le dieu du grotesque, triomphe à son tour de la Mort. La sottise

(1) Ibid., II, 252, 200 er 130. Voir aussi II, 92 et III. 331.
(2) Ibid., IV, 225.
(3) Ibid., III, 71. Voir aussi IV, 373 ; I, 158, etc,
(4) Ibid., II, 313.

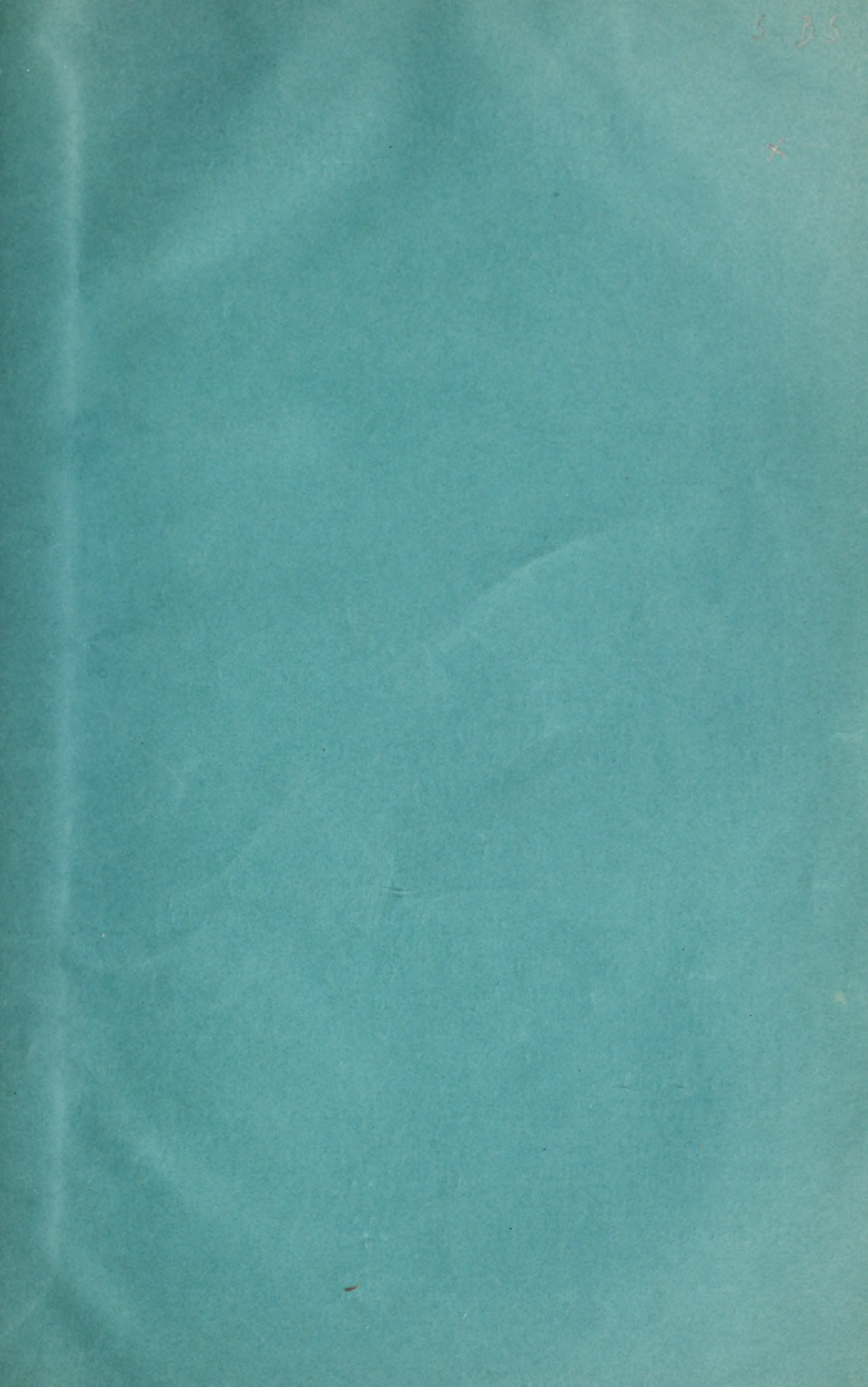
apparaît ainsi comme une force plus universelle et plus grande que l'une des plus universelles et plus puissantes forces. *La Tentation de Saint-Antoine* contient un passage qui n'est pas moins curieux. Le *Catoblepas,* autre incarnation de Yuk et de la bêtise, se présente à Antoine : « Oh ! celui-là ! s'écrie l'ermite,... a... a... Si j'allais avoir envie !... Sa stupidité m'attire. Non ! non ! je ne veux pas ! » (1). Or, au cours de cette Tentation multiforme, la Volupté et le Catoblepas seuls troublent de cette façon Antoine. Homais et quelques-uns de ses comparses, *L'Education sentimentale, Bouvard et Pécuchet* ne sont aussi qu'une satire froidement irritée de la sottise. Celle-ci n'était en effet pour Flaubert ni l'erreur ni la bêtises banales. Est sot ou bourgeois l'homme qui se repose en quelque chose, qui possède une conviction et qui en tire une jouissance ; sot Bournisien que ses dogmes dominent et consolent. Sots également Homais qui parade au milieu de sa famille et de ses bocaux, Martinon, Régimbart, Sénécal, Arnoux... qui s'agitent, profitent ou pâtissent par leurs ambitions. Sots enfin et radicalement, Bouvard et Pécuchet qui ne demanderont plus aux sciences le secret du monde et du bonheur que lorsque celles-ci auront laissé éclater leur insuffisance et leurs incertitudes. On devra excepter l'Art auquel Flaubert n'eut pas dû croire, auquel pourtant il a cru avec une inlassable foi : « L'art qui plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de Dieu » (2). Flaubert fort intelligent et méditant beaucoup, a donc aperçu très complètement la relativité de toutes les choses. Cette vision était en effet une suite de l'analyse et de la réflexion. L'esprit, quand il essaie d'expliquer les choses, les rattache les unes aux autres. Ce rattachement n'a pas et ne peut pas avoir de terme. Dès lors, les choses semblent perdre toute valeur et en tous cas la valeur absolue que nous leur prêtons et que, ici ou là, à un moment ou à un autre, nous avons besoin de leur prêter. L'homme qui se repose encore en elles apparaît inintelligent, c'est-à-dire sot. Le moyen d'échapper à ce scepticisme et à cette universelle désolation serait évidemment de contrebalancer l'exercice de l'intelligence par les affirmations du sentiment. Les attaques contre la sottise dont la vie et l'œuvre de Flaubert sont pleines, les tristesses et l'amertume dont ces attaques ont été précédées ou suivies, montrent la part très grande et toujours grandissante que cette vie et cette œuvre ont faite à la raison au détriment de la sensibilité et de l'œuvre artistique.

FIN

(1) P. 289.

(2) « Correspondance », I, 12.





H ... e
(1
E ...
L ... al
te ...
C ...
J. ...
A ...
D ...
C ... )
(1 ...
M ... e
(p ... d
(2 ...
L ...
La ...
Le ...
U ...
R ...
A ... -
drement du Dogme créatiste (1 vol.) . . . . . . .

ABEL NOËL. — Les Idées du Père B... temps (1 vol.) . . .

JULES NOËL. — Pourquoi nous somm... Socialistes (1 vol.) . .
Un Philosophe belge. — Colins (1 vol.). . . . . . .
L'Athéisme, base rationnelle de l'ordre (1 vol.) . . . . .

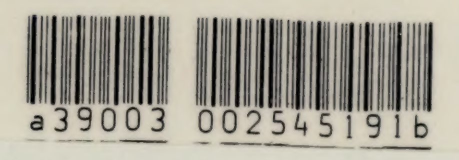
ELIE RECLUS. — Le Mariage tel qu'il fut et tel qu'il est (avec une allocution et une lettre d'ELISÉE RECLUS) (1 vol.) . . . .
La Doctrine de Luther (1 vol.) . . . . . . . . . . .
Le Pain (1 vol.) . . . . . . . . . . . .

LOUIS THOMAS. — Tablettes d'un Cynique (1 vol.) . . . .

EMILE VANDERVELDE. — Les derniers jours de l'Etat du Congo, avec de nombreuses illustrations (1 vol.) . . . . . . .

*** Correspondance entre quatre amis à propos de la Science réelle. — Préface de JULES NOËL (1 vol. hors commerce).

MONS. — Imprimerie Générale, rue Chisaire, 11. — Gérant : A. HARVENGT


a39003 00254519lb